O GUARANI

MOZART PINTO

Certa vez, um crítico musical de nomeada referiu-se ao *Guarani*, chamando-o de *Vase brisé* de Carlos Gomes.

Está bem feita e perfeitamente ajustada a comparação.

Quando compôs as lindas estrofes do *Vase brisé*, Sully Prudhomme fixava, sem o saber, de modo definitivo, a feição literária e artística da própria personalidade:

Le vase où meurt cette verveine
D'un coup d' éventail fut fêlé;
Le coup dut effleurer à peine
Aucun bruit ne l'a révélé

Mais la légère meurtrissure
Mordant le cristal chaque jour
D'une marche invisible et sure
En a fait lentement le tour.

Son eau fraiche a fui goutte à goutte,
Le suc des fleurs s' est épuisé;
Personne encore ne s' en doute...
N'y touchez pas, il est brisé.

Souvent aussi la main qu' on aime,
Effleurant le coeur, le meurtrit,
Puis le coeur se fend de lui même,
La fleur de son amour périt;

Toujours intact aux yeux du monde,
Il sent croitre et pleurer tout bas
Sa blessure fine et profonde;
Il est brisé, n'y touchez pas!

Depois que isto escreveu, Sully Prodhomme produziu os mais belos poemas, as páginas filosóficas mais profundas.

Mas, a despeito dos progressos revelados na técnica do verso, na sonoridade das rimas, na amplitude da inspiração, ficou sendo, perpètuamente, o poeta do *Vase brisé*.

O sopro lírico que anima aqueles versos e a subtil e delicada imagem que neles se contém caíram no coração de toda a gente e fixaram indelèvelmente a fisionomia do artista que, nunca mais, ninguém soube ver de modo diferente.

Coisa semelhante aconteceu a Carlos Gomes. Ao compor o *Guarani*, o grande musicista brasileiro firmava, sem o querer, a perpétua expressão fisionómica da sua personalidade musical.

Óperas mais perfeitas, músicas mais altas e mais profundas revelam o constante progresso do maestro.

Salvator Rosa, Colombo, Lo Schiavo, Fosca assinalam a carreira ascendente do compositor, desvendando riquezas de técnica e equilíbrio que indicam o ápice da força criadora do artista.

Debalde, porém, o génio de Carlos Gomes galga os cimos da arte... Debalde arranca dos mistérios do contraponto os efeitos orquestrais surpreendentes que patenteiam a profundeza dos seus estudos e a independência da sua imaginação... Debalde afirma aos íntimos e aos estranhos: — escrevi o *Guarani* para os brasileiros; *Salvator Rosa* para os italianos, e a *Fosca* para os entendidos!... Debalde!... A ópera indianista estereotipou, para sempre, a feição artística do maestro, e, no Brasil ou na Europa, Carlos Gomes é, simplesmente — o autor do *Guarani*.

Entre nós, explicar-se-ia fàcilmente o fenómeno, pelo carácter nacionalista, patriótico que a ópera apresenta. Na Europa, porém, estas características não falam à sensibilidade das plateias.

E, assim sendo, o que assegurou o triunfo imediato e retumbante do *Guarani* nos teatros do velho mundo foi, evidentemente, a cópia extraordinária de novas ideias melódicas, a prodigiosa abundância de motivos bárbaros, estilizados em consonância de moldes clássicos, a intercorrência de

ritimos inéditos, inteiramente desconhecidos aos europeus, com os quais a partitura brasileira inicia um movimento renovador no velho lirismo italiano. Essa renovação audaciosa se afirma sobretudo na maneira revolucionária de orquestrar entrelaçando dois motivos divergentes, cruzando-os em rendilhados floridos de efeito arquitectural tão inusitado e tão palpitante que todos os líricos da Itália e da França, a começar do insigne Giusepe Verdi, logo a adoptaram, e até Ricardo Wagner, tão inovador e tão cioso da própria originalidade, não se correu de imitá-la repetidamente, no *Crepúsculo dos Deuses*, que é, como se sabe, a fase suprema da tetralogia wagneriana.

Afim de pôr em relevo esses motivos selvagens e de afirmar com toda a intensidade esses ritmos insólitos, afim de dar o mais vivo realce a esses exotismos de orquestração, o grande musicista brasileiro, na hora mais feliz de toda a sua vida, compôs a maravilhosa sinfonia, à guisa de pórtico do drama musical.

Nela, enlaçou, fundiu, condensou, resumiu magistralmente, todas as inovações, todos os arrojos, todas as belezas do *Guarani*, substituindo, com essa tempestade sonora, o prelúdio primitivo, inexpressivo e simplista, que era de uso geral naquele tempo, e dando à ópera indigenista uma *ouverture* triunfal — tão ampla, tão solene, tão majestosa e tão eloquente que nenhuma outra ópera no mundo tem igual.

XXX

A crítica musical, na Itália e no Brasil, perquirindo as origens remotas da obra completa de Carlos Gomes, e procurando esclarecer e determinar a génese de cada uma das suas óperas, assentou que foi o estro da saudade, a musa dorida da nostalgia que vazou na alma do ínclito musicista a torrente estonteante da inspiração do *Guarani*.

Efectivamente. Quando o maestro aceitou a incumbência de compor a *opera d'obligo*, para a estação lírica do *Scala*, em 1870, o seu grande coração se voltou para o Brasil. Revendo em pensamento a beleza da terra, as pompas da floresta, a inquietação e a bravura das tribos selvagens; so-

nhando com o anil dos nossos céus, com o cristal das nossas fontes, com a fragrância vegetal das nossas matas, Carlos Gomes sentiu o apelo nostálgico da pátria, e nesse enlevo, nesse sonho ardente que lhe abrasava o estro como uma centelha divina, "sua alma entrelaçou-se à alma de Alencar". E o poema sinfónico nasceu desse abraço, como o maior milagre da arte musical no Brasil.

Milagre do amor e da saudade que, arrebatando a alma musicalíssima do artista, transportou-o aos ínvios rincões da terra natal, à orla da floresta cheia de mistérios, onde ela se embebeu no rústico vigor da nossa natureza.

Perscrutando a vida rumorosa dos índios e das feras, ouvindo-lhes as vozes temerosas e estilizando-lhes os cânticos selvagens, o génio do maestro extraiu, dessa fonte ignota, vivas modalidades sinfónicas que o mundo desconhecia.

Música americana, repassada de motivos bárbaros e inéditos, música onde se entretecem os rugidos das sussuaranas e as marteladas sonoras da araponga, onde estralam os ecos violentos da selva tropical, em cuja cadência estrondeia a queda das cachoeiras, marulha o furor das inundações, espuma a raiva das pororocas, flabela a fronde inquieta das palmeiras, troa a inúbia dos guerreiros indomáveis, geme a cisma indefinida dos caboclos tristonhos, música onde os motivos agrestes se multiplicam, se enlaçam, se enredam, se intrincam como os cipoais na floresta bravia, em suma — música onde passa, num arrepio genial, todo o vozear informe do sertão americano.

Todos os rumores da selva — franças sacudidas pelos vendavais, pragas furiosas de aventureiros, clamores guerreiros de aimorés, a conquista da mata, a epopeia das bandeiras, a luta formidável contra a natureza cega e bruta, tudo isso radia e refulge nos ímpetos titânicos da música do *Guarani*.

Por isso, quando se ouve a maravilhosa sinfonia que precede o drama musical e é o índice completo, a cromatização integral e metódica de todas as belezas da ópera; quando as orquestras a executam nos teatros regorgitantes, ou as bandas marciais a exibem na praça pública, a multidão

delira, sacudida num frémito sobrenatural, sentindo, sem bem compreender, mas sentindo que o génio criador daquele *tumulto sonoro* foi beber tantas melodias estranhas no seio da floresta virgem, foi buscá-las no fundo longínquo do nosso passado, descobriu-as ardendo no cerne da alma brasileira, flamejando nas profundezas obscuras da raça, pairando no deslumbramento da natureza tropical.

No arranco das trompas e nos trilos das flautas, sente-se o pulo da onça e o canto dos sabiás, o rumor das tempestades e os suspiros dos lagos azuis, o drama comovente do passado e os anseios inquietos do futuro, enfim, num transunto melódico, numa síntese musical, lampejam a natureza e a história do Brasil.

XXX

Falando a uma auditório culto e elegante como o a que tenho a honra de me dirigir, não preciso dizer o que se chama — *tema melódico* — nem explicar o que seja um *motivo musical.*

Basta lembrar que, na sinfonia maravilhosa, Carlos Gomes apresentou, concatenando-os, quase todos os motivos que aparecem nos quatro actos do *Guarani.* E basta recordar também que muitas cenas do romance de Alencar não se representam no palco, mas são descritas na música, como a inundação e outras paisagens tropicais.

Sob este aspecto a partitura é muito mais completa e eloquente do que o libreto.

Nessas descrições, nesses prodigiosos trechos de música imitativa, o maestro brasileiro é inexcedível.

Os lances descritivos são tão claros, tão nítidos, têm tal perfeição pictural, tamanha lucidez imitativa que se tornam perceptíveis aos ouvidos mais profanos e penetram as organizações mais avessas às subtilezas da harmonia e do ritmo.

Um exemplo ilustrará melhor o que estou dizendo.

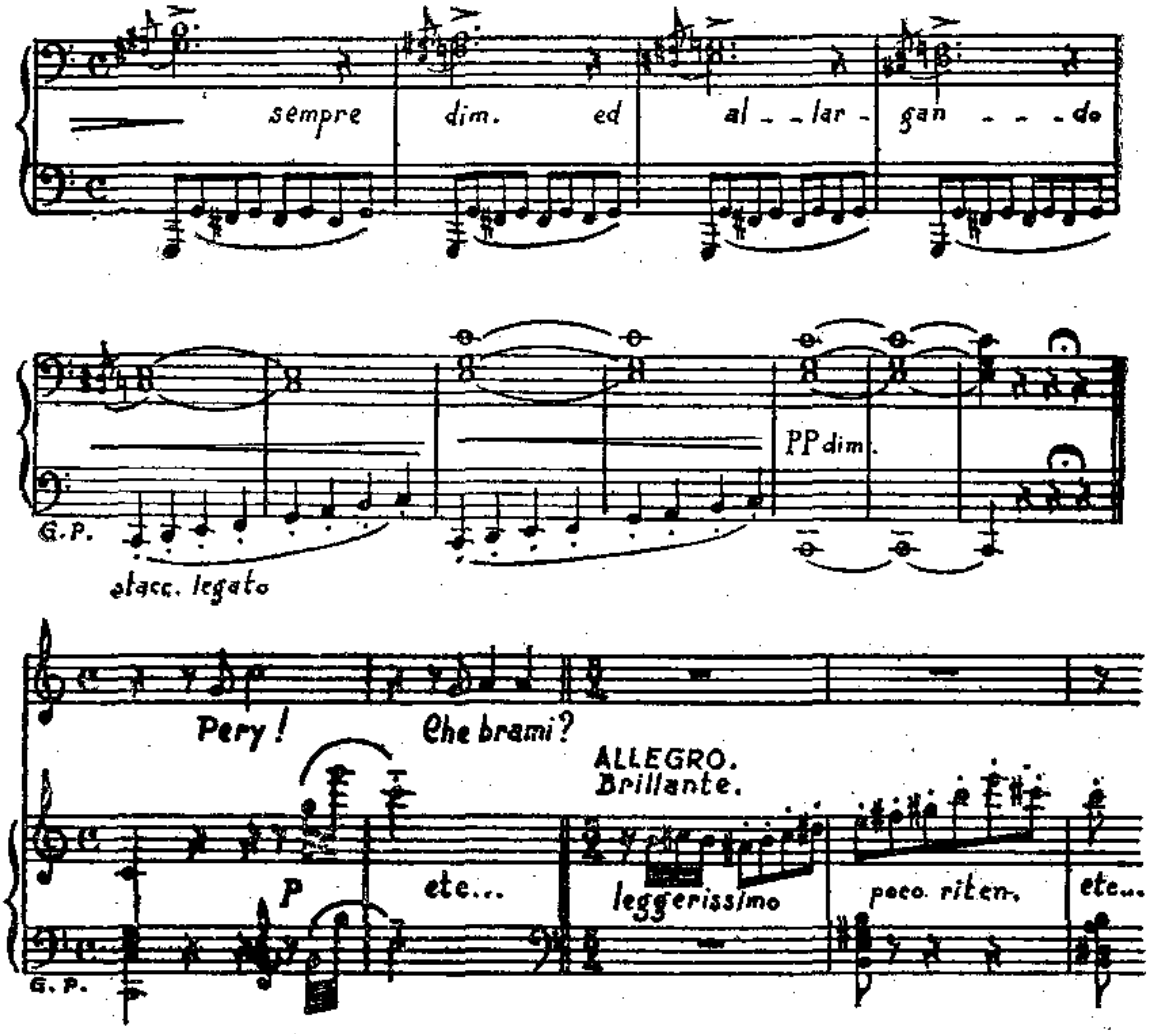
Afirmei, há pouco, que, na sinfonia, se sente o pulo da onça e o canto dos sabiás.

Não é isso gratuita criação da minha fantasia, nem foi

arbitràriamente com o único intuito de fazer um contraste de efeito literário que juntei esses dois quadros agrestes. Carlos Gomes uniu a representação desses dois aspectos florestais, pintou-os juntos na sinfonia.

Quereis vê-los? Vou pedir à talentosa pianista a gentileza de executar os compassos onde eles aparecem.

São poucos compassos apenas. Reparai bem. Nos 11 primeiros sentireis positivamente, por três vezes, o salto do felino gigante; nos compassos seguintes ouvireis os gorgeios de um bando de aves canoras.

(Professora, por bondade, os 11 compassos imediatamente anteriores ao dueto de Peri e Ceci):

Não é verdade que sentistes, no arranco das notas graves, o pulo elétrico da alimária, e logo depois, no cascatear das notas argentinas, percebestes os trilos de não sei quantos sabiás?

Não há dureza de ouvido que se não renda à evidência expressional desse lance pinturesco, nem pode haver maior fidelidade descritiva do que a dessa verdadeira onomatopeia musical.

XXX

Um dos modismos predilectos de Carlos Gomes, no curso da sinfonia, é a reiteração quase impertinente de duas, três ou quatro notas, no começo de certas frases musicais.

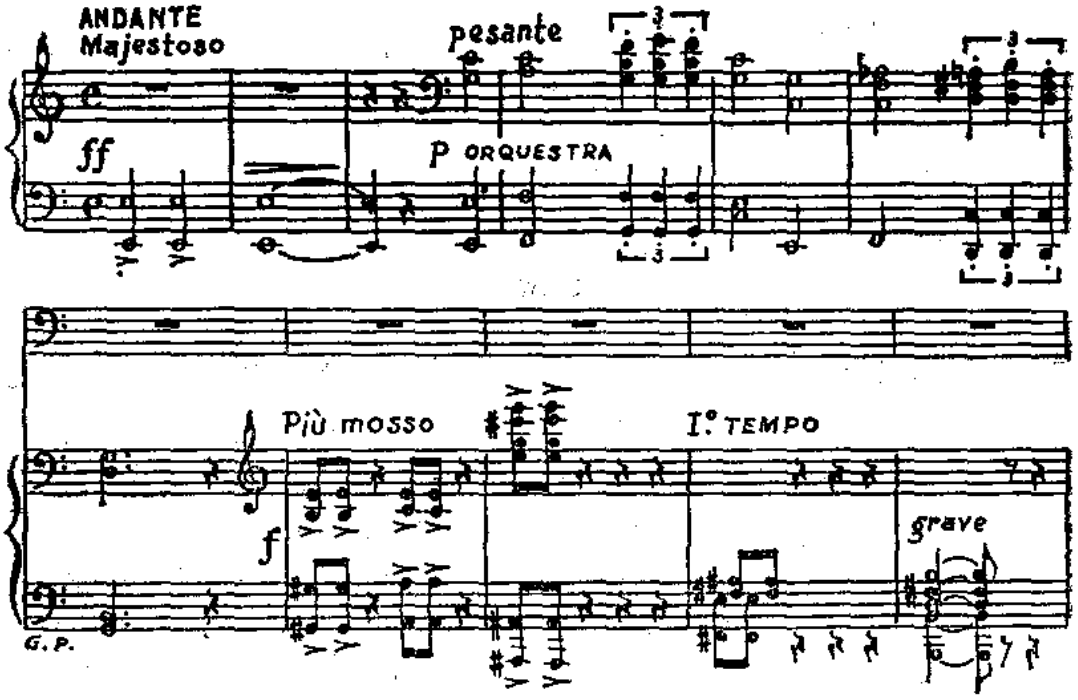
O maestro se serve dessa tautofonia, ora com o intuito de chamar a atenção para o que se vai seguir, ora com o propósito de frisar certos aspectos picturais só perceptíveis aos iniciados na divina arte, e só exprimíveis por meio dessa reiteração.

E' algo de hesitante, de dúbio, de titubeante. São notas que irritariam, se soassem isoladamente, mas, ressoando no conjunto orquestral, ressaltam prodigiosamente, como lentejoulas pirilampeando a harmonia geral, e constituem um dos recursos mais graciosos e mais originais na técnica do *Guarani*.

A propósito dessas notas iterativas disse o Visconde de Taunay: todos as percebem, poucos as entendem; e no entanto, para devidamente apreciá-las, é preciso bem entendê-las. De facto. Ao ouvido dos que não conseguem ver o que elas pintam, a impressão é a de mero recurso ornamental perfeitamente dispensável, ou melhor, a de um inútil titubeio de mau gosto.

E' como se uma pessoa, depois de falar correntemente durante alguns minutos, desandasse, inesperadamente, a repetir as duas primeiras sílabas de cada palavra proferida d'aí em diante, num verdadeiro acesso de cacofasia intermitente.

Um exemplo fará compreender melhor esse *modus-faciendi* do grande compositor.

(A distinta professora vai ter a bondade de executar os 10 compassos que estão imediatamente depois da imprecação dos aimorés):

E' isso. Quando o *Guarani* foi levado pela primeira vez, no Rio de Janeiro, um crítico sem descortino, e sem preparo técnico, um dos invejosos que nunca faltaram no caminho de Carlos Gomes, apontou essas iterações como ingénuo processo de compositores incipientes.

Sancta simplicitas!

A percussão dessas notas iterativas no conjunto sinfônico produz efeitos harmónicos tão inesperados e de tamanho vigor descritivo que foi exactamente por causa dessas notas mágicas que Giusepe Verdi proferiu a celebrada frase que é o mais alto elogio que já se fez ao *Guarani* — *questo giovane commincia da dove finisco io.*

A referência a essas notas iterativas faz-me lembrar um dos episódios interessantes da minha vida estudantal.

Quando ingressei na Faculdade de Direito, no mesmo ano em que, ali, se matriculou o actual Interventor Federal no Ceará, — tempos tão serenos e tão alegres, mas já tão remotos, *hélas*, dr. Pimentel! — entrou com a nossa turma, radiante de mocidade, um colega sexagenário — homem de poucas letras, mas de extraordinária acuidade mental, que foi, durante todo o curso, o encanto da nossa vida académica, pelo constante esfusiar da sua *verve*, nem sempre isenta de ironia e de malícia — José Jucá de Queirós Lima.

Entre as falhas da sua cultura humanística avultava uma inocência absoluta em matéria musical.

O ouvido não lhe era, de todo, rebelde às melodias vulgares. Podia até guardar os trechos mais singelos de uma rancheira ou de um tango. Mas a sua alma era literalmente impenetrável às sugestões superiores da polifonia clássica e, até mesmo, às fáceis emoções das árias floridas de Bellini ou Donizzeti.

Certa noite, José Jucá foi comigo, João Ramos e Jorge Severiano Ribeiro assistir a um concerto no Teatro José de Alencar.

O número final era a sinfonia do *Guarani*, executada a grande orquestra, sob a regência do maestro Smido.

A pedido de Jorge Severiano, expliquei, prèviamente, aos três, a peça sinfónica que devíamos ouvir.

Falei-lhes da profundeza dessa ouvertura transcendente, chamei-lhes a atenção para os temas esquisitos e os idiotismos personalíssimos do compositor, adverti-os de que deviam principalmente atender à concomitância de motivos descordantes, audaciosamente conjugados — verdadeiros solecismos musicais, que afinal se fundem na mais clássica e sedutora harmonia.

Não sei se o velho colega entendeu a minha explicação. No Teatro, pude observar que ele ouvia a execução da gigantesca partitura, numa atitude de embevecimento, numa concentração religiosa.

Cuidei que a poderosa emotividade daquele pampeiro de sons estava, enfim, abrindo uma fresta de idealidade esplendente naquela alma prosaica de advogado, só afeita à música fútil de valsinhas e quadrilhas vulgares e outras ingenuidades melódicas das bandas de música do sertão.

Enganei-me. Só as notas iterativas lhe haviam ferido a atenção, sem que ele, contudo, percebesse o alcance.

Quando deixávamos o Teatro, perguntei-lhe curioso que impressão lhe deixara a sinfonia.

Atropelando as palavras, ofegando no esforço de vencer a gagueira que o afligia, José Jucá me respondeu: "e há no mundo quem possa entender aquela confusão? Eu não

entendi foi nada... Era um repetido, e um repisado, e um repisado!... Olhe, a minha impressão é que aquela orquestra é muita mais gaga do que eu!"

XXX

Não foi sem especial intenção que se incluiu a sinfonia do *Guarani* no programa da festa desta noite. Homenagem prestada, numa casa de educação, a um homem — tipo acabado de cidadão e de soldado que, pelas suas atitudes verticais e pela nobreza dos seus sentimentos, tem feito da sua vida um paradigma, um verdadeiro curso prático de educação moral e cívica, era natural que para aqui viesse a realçar esta homenagem a partitura magistral cuja significação patriótica lhe assinala uma feição eminentemente educativa.

E' esse exctamente o aspecto mais elevado dessa música soberba.

Na torrente colorida em que se desata o estro de Carlos Gomes, lampejam profundos motivos emocionais que são, ao mesmo passo, autênticos valores pedagógicos.

Quem perscruta cuidadosamente os acentos de brasilidade que a sua música contém, percebe as potencialidades educacionais que se encerram nessa sonorosa cristalização de sentimentos e ideias nativistas, em cujos ritmos se pode vislumbrar a alma da nossa terra, fremindo, bailando, rugindo, chorando, sofrendo, sonhando, bramindo cantando, subindo rezando, num enlevo, num arroubo, numa transfiguração.

Foi, sem dúvida, atendendo aos elementos pedagógicos inerentes à ópera gomesiana que um dos mais eminentes educadores bandeirantes pedia que, apesar da sua transcendência, fosse a sinfonia do *Guarani* vocalizada nos grupos orfeónicos das escolas secundárias do Brasil.

Aliás, a escola não poderia manter o ritmo ascensional da sua mais alta finalidade educativa, que é imprimir feição espiritual à vida, se, nos seus propósitos e nos seus objectivos sociais, não incluisse, para desenvolver o bem estar do indivíduo e criar a felicidade colectiva, as poderosas inspi-

rações da arte, no seu aspecto pedagógico de formadora do sentimento.

Visando ao poder da arte na formação moral do povo, é que notável psicólogo dos nossos dias ensina que à nação a que falta capacidade para apreciar a beleza, falta o elemento mais importante da educação.

Michelet, cuja obra adorável figura como uma das mais eloquentes afirmações da literatura europeia no século XIX, viu superiormente a utilidade social dos grandes sentimentos, criadores da emoção estética, e preconiza para as escolas do seu país o culto dos grandes artistas, pelo estudo e conhecimento das suas obras, como elemento inestimável na formação da juventude e no engrandecimento moral da nação.

E, em páginas formosas, de ardente, inimitável encanto, proclama, como imperativo indeclinável da pedagogia moderna, o ensino da arte, a cultura da beleza na escola — corporificada nas tradições populares, na história, na lenda, na poesia e na música, cujos motivos e figuras doiradas pela fantasia incarnam quase sempre, em visões de encantadora beleza, as qualidades mais nobres e as aspirações mais profundas da raça.

Arrebatado nesse lindo e generoso ideal educativo, o vigoroso estilista, de tão vibrante sensibilidade, pregava a democratização da arte, apontava o aproveitamento dos factos emocionais da história pátria como determinante da cultura sistematizada do sentimento nacionalista e mostrava a necessidade de criar, na alma da juventude, a predisposição para sentir e entender o aspecto emotivo das coisas, extraindo daí uma irradiação de beleza e de graça, que acaba por se fixar na alma do povo, como um património cultural da nação.

Este preconício educacional do fulgurante escritor francês, feito ideal pedagógico na formação da mocidade brasileira, há de, naturalmente, inspirar-se na incomparável formosura da natureza e da história do Brasil. Tem de basear-se no mais alto e profundo sentido de brasilidade, na paisagem sem par da terra onde nascemos, nas suas tradições

que nos dão alma, nas suas lendas que nos encantam ou comovem, na sua língua vigorosa e clara que trescala os perfumes da mata, nas suas aspirações que nos estimulam, no passado e no futuro, em todos os elementos de nativismo equilibrado que criaram e robustecem a consciência nacional.

Não foi de outra forma, senhores, que o exímio artista do *Guarani* realizou a sua arte.

A inspiração da sua ópera nutriu-se da seiva imortal que a imagem da pátria distante lhe infundia na alma de sentimentalista.

O primeiro ensinamento que a música de Carlos Gomes contém é o de fazer-nos sentir a pátria nas ressonâncias de uma orquestração que tonaliza os rumores, que reproduz os murmúrios das selvas do Brasil. Foi esse o seu magno, o seu excelso destino, revelado desde a hora em que se fez ouvir pela primeira vez.

Entre os brasileiros presentes, em Milão, na noite da estreia do *Guarani*, estava o poeta Luís Guimarães, que assistiu à representação da ópera em companhia do dr. Lessa Paranhos.

Ao descer o pano, depois do acto final, a enorme assistência que, desde o primeiro acto, vinha aplaudindo calorosamente o maestro, prorrompeu numa ovação delirante. Toda a grande sala de espectáculos do *Scala* vibrava estrepitosamente, aclamando o nome triunfante de Carlos Gomes. Dez vezes seguidas foi ele chamado à cena.

Lessa Paranhos, doido de entusiasmo volta-se para o artista dos *Sonetos e Rimas* e queda-se perplexo.

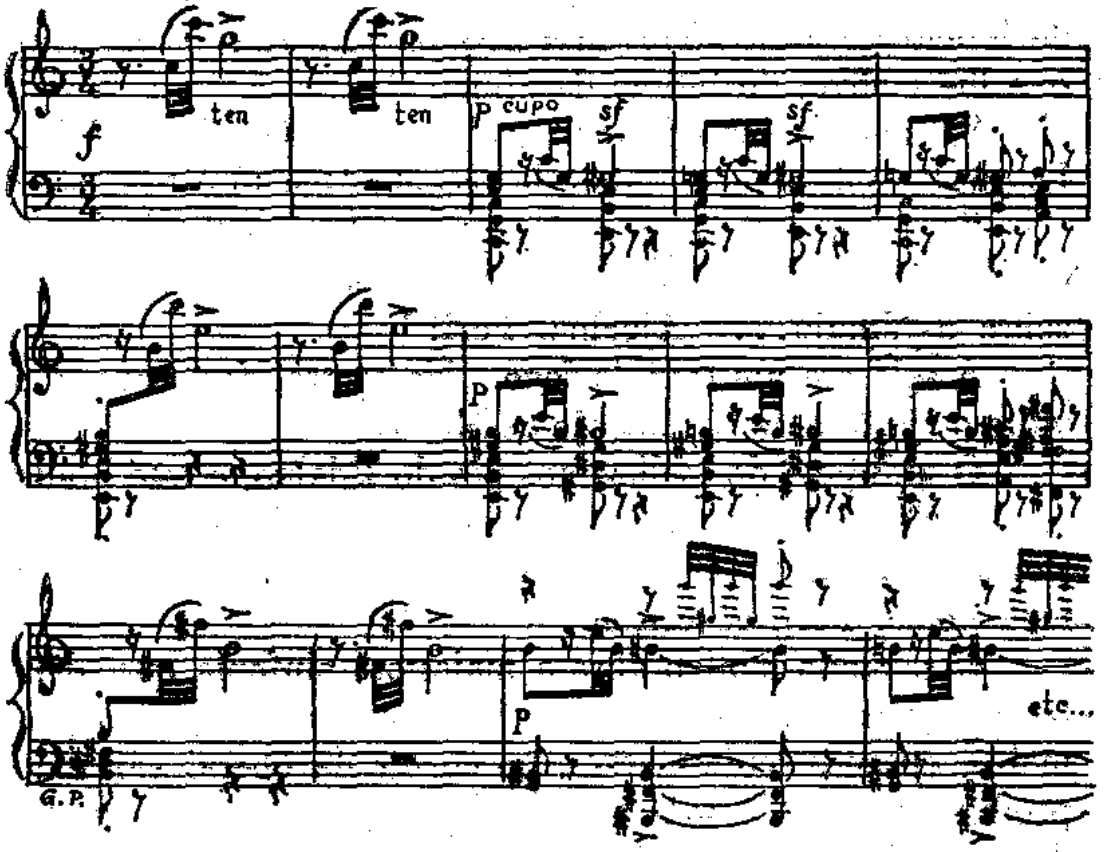
O poeta não aplaudia; tinha os lábios trémulos, os olhos rasos de pranto.

Paranhos interpelou-o admirado: — "Que é isso, homem? Você está chorando?" Luís Guimarães respondeu com veemência: "Estou, Paranhos; estou chorando de orgulho e de saudade, porque através dessa apoteose eu estou vendo o Brasil".

x x x

Dois motivos particularmente simbólicos aparecem na sinfonia e se repetem frequentemente, no correr da ópera, em vários tons e vários andamentos. Evocam duas cenas das mais impressionantes do romance de Alencar.

O primeiro abria o prelúdio primitivo; é um motivo pessoal — o motivo bárbaro da *sortita* de Peri.

(A distinta pianista vai fazer-nos a gentileza de enunciá-lo):

E' uma espécie de *leit-motif* individual, e a cena que ele evoca, principalmente, é o baptismo do índio, o instante trágico em que D. António de Mariz, perdida a esperança de qualquer socorro, resolve morrer com todos os seus, num suicídio épico, para que a fúria dos vis aimorés não conspurque a dignidade cristã da sua casa.

Ceci, meio reclinada, cerra as pâlpebras cansadas num desmaio de fadiga e sono. Peri, junto à sua senhora, mostra-se disposto a defendê-la contra a morte inevitável.

D. António, vendo a resolução que se pintava no rosto do selvagem, atravessou a sala e, tomando a mão de Peri,

disse-lhe com voz profunda e solene : — "se tu fosses cristão, Peri!"

O índio, extremamente admirado, indagou — "por que?"

"Porque, disse lentamente o fidalgo, se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação da minha filha. Conheço a tua alma nobre, conheço o teu heroismo e a tua sublime dedicação por ela".

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade, seus lábios mal podiam articular as palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

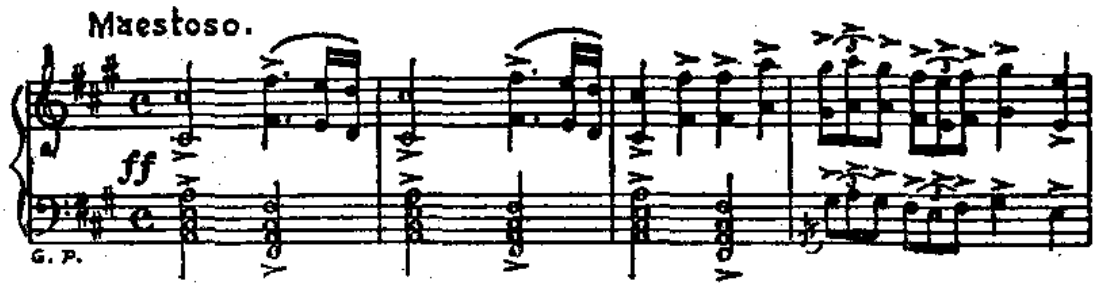
"Peri quer ser cristão!" exclama... O velho fidalgo lançou-lhe um olhar húmido de reconhecimento e lhe disse:

"A nossa religião permite que, na hora extrema, qualquer homem possa dar o baptismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo... Ajoelha, Peri!"

A sala era um mar de fogo. No centro, destacava-se o vulto majestoso de D. António de Mariz.

O índio cai de joelhos aos pés do fidalgo, e este brada com voz trémula de emoção: — "salva minha filha!" e, derramando-lhe a água lustral na cabeça: — "dou-te o meu nome, Peri, sê cristão!"

O segundo motivo abre a majestosa sinfonia que, dentro em pouco, vamos ouvir. Do mesmo modo que o primeiro, aparece muitas vezes, no correr da ópera, variando prodigosamente de tom e de andamento, como um verdadeiro motivo condutor.

(Professora, perdoe-me tantos pedidos; esta é a última vez. Tenha a bondade de enunciar o motivo condutor do *Guarani)*:

E' este, meus senhores. E' um motivo de simbolismo múltiplo; isto é, cada vez que varia de tom ou de andamento, muda de significação.

A derradeira vez que aflora à superfície do conjunto melódico, simboliza a inundação que arrasta a palmeira em que Peri e Ceci buscam refúgio contra o furor das águas.

Alencar escreveu o *Guarani* dia a dia, publicando-o em folhetins, num jornal do Rio de Janeiro.

Conta-se que, à noite, quando a família repousava, o romancista escrevia, no silêncio do gabinete, o capítulo que devia levar à redacção no dia seguinte.

Quando, às sete horas, descia ao café matinal, lia, para a esposa e a filha, o que escrevera na noite anterior.

A filhinha do escritor, viva garota de oito anos, ouvia maravilhada a leitura do pai, e, interessada pela história, conhecia por fim todos os personagens, simpatizando-os ou antipatizando-os, conforme o papel que lhes cabia no enredo.

Tomou-se de especial afecto pela figura de Ceci.

Na manhã em que Alencar leu o derradeiro capítulo, a pequena ouvinte, ansiosa pelo epílogo do drama, acompanhou com redobrado interesse a leitura da inundação.

O romance tinha um desenlace diferente do que tem agora. Não havia o episódio da palmeira. As águas, rugindo e crescendo, açoitadas pelo vendaval desfeito, arrebatavam doidamente a canoa em que vagavam o índio e a moça.

O frágil lenho, violentamente sacudido pela corrente impetuosa, despedaçava-se, ao bater nos rochedos submersos. Peri e Ceci morriam abraçados, no torvelinho das águas furiosas.

Sensibilizada com esse final de tragédia, a filha do romancista rompeu a chorar, num desatino.

O escritor, meio aflito, meio admirado ante a inesperada efusão sentimental da pequenina, suspendeu, de pronto, a leitura. E a criança, levantando o rosto cor de rosa orvalhado de pranto, implorou soluçando: — "papai... não mate Ceci!"

Alencar, comovido com a mágoa inocente da garota, voltou ao gabinete... inventou a cena da palmeira e... não matou Ceci.

A cúpula da palmeira, embalando-se graciosamente, resvalou pela flor da água, como um ninho de garça ou ilha flutuante.

Peri, sentado junto à sua senhora, dizia-lhe com acento de ventura suprema: — "tu viverás!..."

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... fugia...

E sumiu-se no horizonte.

Meus senhores. Não quero retardar, por mais tempo, o fino prazer espiritual que ireis sentir, ouvindo a prodigiosa sinfonia do *Guarani*.

Do bojo ressoante dos pianos vai evolar-se, num estrondo de procela, a série caprichosa de motivos musicais, concatenados, harmonizados, coordenados, sinfonizados pelo arrojo do génio. Escutai, senhores, esse prelúdio transcendente, na certeza de que estais ouvindo o trecho de música descritiva mais eloquente do mundo e a página de arte mais brasileira do Brasil.

(Discurso proferido no Colégio da Imaculada Conceição, de Fortaleza, na noite do dia 13 de Outubro de 1943, em sessão de homenagem ao dr. F. de Menezes Pimentel e ao General Francisco Gil Castelo Branco)